



Lexis

Journal in English Lexicology

5 | 2010

Lexicology & Stylistics

Polysémie du verbe « aimer » dans *Le roi Lear* de W. Shakespeare

Geneviève Lheureux



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/lexis/480>

DOI : 10.4000/lexis.480

ISSN : 1951-6215

Éditeur

Université Jean Moulin - Lyon 3

Référence électronique

Geneviève Lheureux, « Polysémie du verbe « aimer » dans *Le roi Lear* de W. Shakespeare », *Lexis* [En ligne], 5 | 2010, mis en ligne le 15 octobre 2010, consulté le 20 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/lexis/480> ; DOI : 10.4000/lexis.480



Lexis is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-NoDerivatives 4.0 International License.

Polysémie du verbe « aimer » dans *Le roi Lear* de W. Shakespeare

Geneviève Lheureux¹

Abstract

In William Shakespeare's *King Lear*, the plot is based on a semantic mistake, which results from the polysemy of the verb *love*, attested until 1530. Terence Hawkes has shown how the tendency – embodied by the king – to try to gauge precisely, or even put a price on the feelings of those who are dear to us, became lexicalized in English. The tragedy stages the consequences of Lear's failed attempt at rewarding his daughters measure for measure and exposes the rules of retribution, or poetic justice, as both conventional and illusory.

Keywords: Shakespeare – tragedy – polysemy – retribution

Résumé

L'intrigue du *Roi Lear*, de William Shakespeare, repose sur une méprise d'ordre sémantique, qui résulte de la polysémie du verbe *aimer*, attestée jusqu'en 1530. Terence Hawkes a montré comment l'anglais avait lexicalisé une tendance, incarnée par le souverain, qui consiste à vouloir jauger très exactement, voire mettre un prix, sur les sentiments des êtres qui nous sont chers. La tragédie met en scène l'échec de la tentative du roi, désireux de rétribuer ses filles mesure pour mesure, et déroge en partie aux règles de la justice poétique, dont elle fait apparaître le caractère conventionnel et illusoire.

Mots-clés : Shakespeare – tragédie – polysémie – justice

¹ Université Jean Moulin – Lyon 3 : genevieve.lheureux@univ-lyon3.fr

Le roi Lear est sans doute l'une des pièces les plus complexes de Shakespeare, en ce qu'elle aborde des sujets universels (la famille, le pouvoir, la justice, la folie, pour n'en citer que quelques-uns) à travers des personnages souvent réduits à des sortes d'archétypes, dont le fonctionnement unidimensionnel exclut le recours à toute étude psychologique détaillée. Dans ce contexte, l'origine exacte de l'erreur tragique du roi n'est jamais explicitée mais seulement suggérée. Sa faute initiale ne semble en outre motivée par aucun ressort dramatique conventionnel puisqu'elle paraît reposer sur une méprise sémantique, relative à la polysémie du verbe « aimer ». C'est ainsi que dès son entrée en scène, Lear s'emploie à assigner à chacune de ses trois filles une valeur que l'on pourrait qualifier de foncière et qui dépendrait directement de l'affection qu'elle lui témoigne :

Lear: Which of you shall we say doth love us most,
That we our largest bounty may extend
Where nature doth with merit challenge?
I. i. 51-53

Cette question initiale a souvent été perçue comme abusive, voire immorale, car elle paraît procéder chez le souverain du désir narcissique d'être aimé au-delà de tout autre objet et le conduit à attribuer un prix à l'amour filial. Il reste cependant que l'on ne peut réduire cette interrogation à la simple expression d'un manque de jugement, annonciateur de la folie qui s'empare de Lear à l'acte III. Elle semble en effet fondamentale dans la culture judéo-chrétienne puisqu'elle est reprise à travers toute la Bible en des termes qui rappellent parfois les paroles du roi. Dans le *Livre d'Isaïe*, Yahvé prouve son attachement au peuple d'Israël en le rachetant à ses ennemis parce qu'il « a du prix » :

Pour ta rançon, j'ai donné l'Egypte,
Kush et Séba à ta place.
Car tu comptes beaucoup à mes yeux,
Tu as du prix et je t'aime.
Isaïe, 43, 3-4

Réciproquement, dans le *Nouveau Testament*, Jésus réclame que Pierre l'aime davantage que tous les autres disciples « Simon, fils de Jean, m'aimes-tu plus que ceux-ci ? » (Jn, 21, 15-17). Dans un article intitulé « Love in *King Lear* », repris dix ans plus tard par Frank Kermode, Terence Hawkes [1969 : 179-183] a montré, à la fin des années cinquante, comment l'anglais avait lexicalisé cette tendance à confondre les sentiments que nous éprouvons pour ceux qui nous sont chers (la polysémie de l'adjectif en français comme en anglais n'est à l'évidence pas anodine) avec une valeur marchande qui pourrait leur être conférée. Il met en évidence la manière dont Shakespeare fonde la progression de la tragédie sur le double sens du verbe *love* :

The two different, almost opposite meanings which this word could have at the time when Shakespeare was writing hint at, in miniature, the movement of the whole play. [Hawkes 1969 : 179]

et conclut par une analyse du discours de Cordelia qui semble ne concevoir d'amour véritable que détaché de toute considération matérielle. La démonstration de Hawkes semble essentielle à la compréhension du début de la pièce, c'est pourquoi je résumerai brièvement ses arguments, avant d'étudier comment cette confusion affecte l'ensemble de l'œuvre, que l'on pourrait sans doute rebaptiser *Le roi Lear ou Mesure pour mesure* tant la notion de rétribution

semble cruciale. Cependant, le dénouement de la tragédie, souvent perçu comme problématique par le public comme par la critique, paraît remettre en cause le système de valeurs qui la régit.

Goneril, l'aînée des filles du roi Lear répond la première à l'épreuve qu'il leur impose. Il donne ensuite la parole à la seconde :

Lear: [...] What says our second daughter,
Our dearest Regan, wife of Cornwall?
Regan: Sir, I am made of that same mettle as my sister
And prize me at her worth.
I. i. 67-70

Le terme *mettle* suggère que la métaphore employée par Regan est fondée sur la monnaie et implique que les deux sœurs sont de la même espèce et devraient par conséquent avoir autant de prix, être aussi chères l'une que l'autre à leur père. Lear explicite un peu plus tard le double sens de l'adjectif *dear*, lorsqu'il justifie devant le Duc de Bourgogne sa décision de déshériter Cordelia :

Lear: When she was dear to us, we did hold her so,
But now her price is fallen.
I. i. 197-198

Le jeu de mots demeure à l'évidence parfaitement compréhensible pour un public moderne, mais il en va tout autrement de la polysémie du verbe *love*, qui repose pourtant sur les mêmes référents et provient d'un glissement sémantique entre deux verbes distincts du vieil anglais. Comme le rappelle Hawkes [1969 : 179-180], le verbe *lofian* signifiait « louer, priser », mais aussi « apprécier, évaluer, estimer à son juste prix », tandis que *lufian* avait pour sens « éprouver de l'affection pour autrui ». A l'origine, les deux verbes n'étaient pas homophones, mais l'évolution phonologique de *lufian* les conduisit à le devenir, favorisant ainsi un processus métasémique :

Its normal development to [lɔ:v] is shown by the sixteenth-century spelling *loave*; but there are fourteenth- and fifteenth-century spellings, *louve* and *lowf*, which indicate a raising of the vowel such as is found before *v* in several words. The apparent development of Love, v.2 ["praise"] into a homophone of Love v.1 by this process – whether or not followed by shortening – would make possible the punning use quoted by O.E.D. from the *Towneley Mysteries*, in which the meaning of "to estimate the value of" is made to intrude on the more usual "to feel affection for".

Pilatus: Now, Iudas, sen he shalbe sold,
How lowfes thou hym? Belyfe let se.
Iudas: ffor thretty pennys truly told
Or els may not that bargain be.
Towneley Mysteries. xx. 238-241.

La question de Pilate précède sur le mode ironique celle du Christ au lac de Tibériade, et la réponse de Judas repose sur la polysémie de *love*, qui semble avoir perduré au-delà du XVe siècle, puisqu'elle fait l'objet d'une glose dans la section anglais/français d'un dictionnaire

bilingue, *Lesclaircissement de la Langue Francoyse*, de John Palsgrave, publié en 1530. Comme le remarque à nouveau Hawkes [1969 : 180], cette référence lexicographique est la dernière connue ; cependant, les deux sens de *love* y sont précisément définis et illustrés, ce qui suggère qu'ils étaient encore attestés à cette époque et par conséquent probablement toujours accessibles aux contemporains de Shakespeare quelques soixante-dix ans plus tard.

Du reste, dans la *Chronique* de Raphael Holinshed [1969 : 181], qui remonte à 1577 et constitue l'une des sources avérées de Shakespeare, le discours de Cordelia renvoie implicitement au sème /valeur/ de *love* puisqu'elle décrit la somme de ses sentiments comme égale à la somme des biens dont dispose le roi :

I protest unto you that I haue loued you euer, and will continuallie (while I liue)
loue you as my naturall father. And if you would more vnderstand of the loue that
I beare you, assertaine your selfe, that so much as you haue, so much you are
worth, and so much I loue you and no more.

La réponse de Cordelia dans la tragédie fait écho dans une certaine mesure aux propos qui lui sont prêtés dans la *Chronique*, à travers la répétition de *no more* et une conception de l'amour filial qui suppose aussi l'existence de limites :

Cordelia: [...] I love your majesty
According to my bond, no more nor less.
I. i. 92-93

Le lien qui unit les enfants à leurs parents selon Cordelia est toutefois de nature très différente dans la pièce de Shakespeare puisqu'il ne se fonde pas sur une interdépendance entre affection et fortune mais sur la reconnaissance d'obligations réciproques entre les générations, qui garantissent aux uns soins et éducation, aux autres obéissance, respect et gratitude :

Cordelia: You have begot me, bred me, loved me. I
Return those duties back as are right fit,
Obey you, love you and most honour you.
I. i. 96-98

Kent mis à part, Cordelia est le seul personnage à dissocier l'amour des richesses. C'est sans doute pour cette raison qu'elle disparaît de la scène au début de l'acte I pour n'y revenir qu'au milieu de l'acte IV et trouve refuge en France, auprès d'un roi qui semble appliquer les mêmes principes à l'institution du mariage :

France: [...] Love's not love
When it is mingled with regards that stands
Aloof from th'entire point. [...]
She is herself a dowry.
I. i. 240-243

Not all the dukes of waterish Burgundy
Can buy this unprized, precious maid of me.
I. i. 260-261

Her price is fallen, unprized, precious maid : quoique Shakespeare n'exploite jamais explicitement la polysémie, sans doute déjà archaïque à son époque, de *love* (comme il le fait pour l'adjectif *dear*) il ne cesse de la suggérer dans l'esprit du spectateur. En effet, l'erreur tragique de Lear consiste à croire que les deux sens de *love* n'en font qu'un, que l'on peut mettre un prix sur l'amour que l'on suscite ou que l'on éprouve. Le concours ou *love test* auquel il soumet ses filles n'est ainsi jamais motivé, puisque le roi ne révèle à aucun moment la teneur de ses desseins secrets (*darker purpose*, I. i. 35), au contraire du Leir de la pièce anonyme *The True Chronicle History of King LEIR, and his three daughters*, qui remonte sans doute au début des années 1590. Dans cette version antérieure, qui met en scène les mêmes récits historiographiques, Leir se dit aussi décidé à doter également ses filles (1. 29), avant d'exprimer le souhait de savoir laquelle des trois l'aime le plus (1. 75-78). Si le *love test* lui permet de satisfaire sa curiosité sur ce point, il lui sert aussi et surtout de stratagème pour contraindre Cordella à épouser le prétendant qu'il a choisi pour elle :

Leir: Then at the vantage will I take Cordella,
Even as she doth protest she loves me best,
I'll say, Then, daughter, grant me one request,
To show thou lovest me as thy sisters do,
Accept a husband, whom myself will woo.
This said, she cannot well deny my suit,
Although (poor soul) her senses will be mute:
Then will I triumph in my policy,
And match her with a King of Brittany.
King Leir, 1. 81-89

Shakespeare semble par conséquent avoir délibérément renoncé aux arguments avancés par Leir (1. 1-18) pour justifier sa requête (le roi se dit en outre impatient de marier ses filles du fait de son récent veuvage, qui les privera à l'avenir des conseils avisés de leur mère), afin de focaliser l'attention du spectateur sur la nature de la faute commise par Lear qui, certes déclenche la mécanique tragique, mais paraît largement partagée par les autres personnages. En effet, ni Goneril ni Regan ne remettent en cause le bien-fondé de la question de Lear ; du reste, Regan paraît souscrire à la même équation que le roi puisqu'elle fait don de tous ses biens à Edmund en gage de son amour :

Regan: [...] General,
Take thou my soldiers, prisoners, patrimony;
Dispose of them, of me, the walls is thine.
Witness the world, that I create thee here
My lord and master.
V. iii. 75-79

Dans l'intrigue secondaire, Gloucester compte, semble-t-il, observer les usages successoraux en vigueur et léguer tous ses biens à l'aîné de ses fils quoiqu'il admette éprouver la même affection à l'égard de ses deux enfants. Mais à l'annonce de la prétendue trahison d'Edgar, il prend la décision de donner ses terres à Edmund pour le récompenser de l'amour filial dont il a fait preuve :

Gloucester: [...] and of my land,
Loyal and natural boy, I'll work the means
To make thee capable.

II. i. 84-85

Edmund héritera finalement par anticipation, puisqu'après le bannissement de Gloucester, Cornwall lui accorde le titre de son père :

Cornwall: True or false, it hath made thee Earl of Gloucester.

III. v. 17-18

Ainsi, la méprise initiale de Lear semble s'étendre à la quasi-totalité des personnages, y compris ceux dont les intérêts sont diamétralement opposés, comme le remarque Jonathan Dollimore [1987: 80] :

Thus the one thing which the kind Gloucester and the vicious Cornwall have in common is that each offers to reward Edmund's "loyalty" in exactly the same way.

Dans ce contexte, il paraît justifié de s'interroger, notamment dans le premier acte, sur la multiplicité des comparatifs et des superlatifs, éléments du gradable qui permettent d'établir une échelle des êtres, des sentiments ou des biens. Il ne s'agit toutefois pas ici de se livrer à une étude statistique rigoureuse, qui supposerait que l'on compare *Le roi Lear* à d'autres œuvres de la même période, afin d'établir une fréquence caractéristique et de déterminer à quel point Shakespeare s'en écarte. Il ne s'agit pas non plus de dresser un catalogue exhaustif de toutes les occurrences de comparatifs et de superlatifs, mais plutôt de considérer, à travers une approche qualitative, en quoi l'emploi récurrent de ces formes spécifiques est révélateur des conséquences de la confusion tragique à l'origine de la tragédie.

Le dialogue liminaire entre Kent et Gloucester est significatif à ce sujet. Leurs propos s'articulent autour d'une succession de comparatifs :

Kent: I thought the King had more affected the Duke of Albany than Cornwall.

Gloucester: It did always seem so to us: but now, in the division of the kingdom, it appears not which of the dukes he values most, for qualities are so weighed that curiosity in neither can make choice of either's moiety.

I. i. 1-6

Le procédé est très régulièrement repris dans l'intrigue principale comme dans l'intrigue secondaire² :

Edmund: [...] Why bastard? Wherefore base?

When my dimensions are as well compact,

My mind as generous and my shape as true

As honest madam's issue? [...]

[...]

Our father's love is to the bastard Edmund

As to the legitimate.

I. ii. 6-18

² Voir par exemple I. i. 4-6 ; 51-52 ; 55-61 ; 69-74 ; 78-79 ; 80-86 ; 93-94 ; 124 ; 153 ; 192-193 ; 195-196 ; 211-212 ; 215-217 ; 232 ; 235-236 ; 237 ; 252-253 ; 263 ; 276 ; 292 ; I. iv. 12 ; 19-21 ; 40-41 ; 56-57 ; 66 ; 258 ; I. v. 18 ; II. i. 15 ; 35-36 ; 53 ; II. ii. 140-141 ; 328-329 ; 446-450 ; 453-456 ; III. iii. 24 ; III. iv. 8-9 ; 165 ; IV. i. 2-8 ; 27-30 ; IV. ii. 6 ; 44 ; IV. vi. 200 ; IV. vii. 8 ; 25 ; V. iii. 4 ; 60 ; 70-71 ; 121 ; 134 ; 137 ; 165 ; 324-325.

Il confine parfois même à l'excès, la caricature :

Fool: Have more than you showest,
 Speak less than thou knowest,
 Lend less than thou owest,
 Ride more than thou goest,
 Learn more than thou trowest,
 Set less than thou throwest,
 Leave thy drink and thy whore
 And keep in-a-door,
 And thou shalt have more
 Than two tens to a score.
 I. iv. 116-125

Dans ses notes, Kenneth Muir [1972 : 40] compare les exhortations du Fou à l'égard de son maître à certaines maximes tirées des *Second fruits*, manuel de conversation italienne à l'usage des lecteurs anglais, publié par Giovanni Florio en 1591 :

The bottom of your purse or heart, / To anie man do not impart. / Do not give
 your selfe to plaie, / Vnles you purpose to decaie... / Shune wine, dice, and
 letchery, / Else you will come to beggary.

R. A. Foakes suggère, quant à lui, un rapprochement entre la première moitié du discours et un proverbe cité par R. W. Dent [1981 : A202] dans son *Index* :

Speak not all you know, do not all you can, believe not all you hear.

Ces recommandations, données comme l'expression d'une sagesse populaire du fait de leur forme proverbiale, incitent chacun à privilégier son intérêt propre aux dépens de celui d'autrui. Bien que leur portée paraisse générale, elles peuvent néanmoins s'interpréter comme autant de commentaires ironiques sur la tragédie. Ainsi, « Have more than you showest, / Speak less than thou knowest » encourage la dissimulation, l'hypocrisie, dont Regan et Goneril tireront bénéfice ; « Lend less than thou owest » comme « Set less than thou throwest » semblent condamner la partition du royaume, qui conduit Lear à perdre toute prérogative ; « Ride more than thou goest, » et « keep in-a-door » annoncent sans doute les divagations solitaires du roi sur la lande, tandis que « Leave thy drink and thy whore » s'adresse probablement plus particulièrement à Gloucester. L'injonction « Learn more than thou trowest » est, quant à elle, destinée à ces deux derniers personnages, contraints paradoxalement à passer par une phase d'aveuglement – la cécité pour l'un, la folie pour l'autre – pour faire, au moins partiellement, l'apprentissage de la clairvoyance et du discernement. Les propos du Fou relèvent par conséquent des interventions choriques dont il ponctue le déroulement de l'intrigue ; cependant, il est significatif que, contrairement aux exemples de proverbes attestés cités plus haut et susceptibles d'avoir inspiré Shakespeare, les maximes qu'il énonce sont toutes formulées par l'intermédiaire d'une structure comparative, comme si le texte se livrait à une auto-parodie, afin d'attirer l'attention du spectateur sur le recours répété à ce procédé grammatical.

Les comparatifs comme les superlatifs constituent à l'évidence l'un des moyens dont dispose tout locuteur pour mesurer ou classer les objets entre eux. Dans le premier volume de son traité sur la grammaire cognitive, Ronald W. Langacker [1987 : 102] décrit le processus mental qui sous-tend toute comparaison :

[We] can isolate three functional components required for any act of comparison. Such an act has the general semantic form $S > T$, where S can be called the **standard** of comparison and T the **target**. As these terms imply, the relation is asymmetrical: the standard serves as a baseline reference or point of reference, relative to which the target is evaluated. The operation connecting them, $>$, will be called **scanning**. The term “scanning” reflects the directionality of the operation: there is in some sense a “movement” from S to T , with the value of T depending on its degree of “departure” from S .

Il est bien entendu que la définition de Langacker s’inscrit dans un système théorique beaucoup plus large, mais elle fait apparaître la notion de standard, ou norme, qui permet de dire l’égal, le plus et le moins et par là même sert à étalonner les éléments étudiés. Or, c’est bien là l’enjeu majeur auquel aspire Lear : apprécier autrui à sa juste valeur, traiter chacun avec équité, selon son mérite, à l’instar d’Albany qui promet à la scène finale :

All friends shall taste / The wages of their virtue and all foes / The cup of their
deservings.
V. iii. 301-303

C’est ainsi que le roi renonce à se conformer aux règles de succession par ordre de primogéniture qui prédominaient en Angleterre à l’époque jacobéenne, car elles ne tiennent compte que de critères objectifs (le sexe et la date de naissance) et constituent à ce titre un obstacle à son entreprise, fondée sur le principe de rétribution.

Il est sans doute nécessaire ici de revenir brièvement sur ce terme, qui peut s’avérer ambigu dans le contexte de l’étude d’une œuvre en anglais. Si « rétribution » est en français synonyme de rémunération ou de récompense selon les cas, *retribution* en anglais désigne un châtiment inspiré par un sentiment de vengeance, destiné à dédommager l’offensé en punissant l’offenseur. Or il semble bien que la pièce fonctionne selon ces deux axes, du moins jusqu’à un certain point, comme le suggère en particulier le recours à une série de personnages antithétiques, qui participent à la structuration symbolique de la pièce. Goneril ou Regan peuvent en effet chacune apparaître comme le double négatif de Cordelia, Edmund comme celui d’Edgar, ou le duc de Bourgogne celui du roi de France, pour ne citer que quelques exemples. La formule est certes très courante, en particulier dans les contes traditionnels sur lesquels se fonde en partie la pièce, comme l’ont montré Sigmund Freud [1960 : 62-64], William Frost [1960 : 168-169] ou plus récemment Janet Adelman [1978 : 1-21]. Du reste, les sources dont disposait Shakespeare pour les intrigues principale et secondaire reposent sur de semblables oppositions. Cependant, Shakespeare semble exploiter encore davantage le procédé, en ajoutant à son intrigue un second prétendant pour Cordelia. En effet, dans *The True Chronicle History of King LEIR*, le roi d’Irlande, quoique destiné à épouser Cordella, n’apparaît jamais sur la scène et ne peut donc être considéré comme le rival du roi de France. De plus, les circonstances de leur union sont différentes : dans la pièce historique, la princesse, que son père a bannie, rencontre le souverain fortuitement à la scène 7 alors que, déguisé en pèlerin, il se rend à la cour d’Angleterre afin de constater par lui-même si la beauté des filles de Leir est conforme à la rumeur. Le roi de France ne conclut donc aucun marché préalable avec Leir pour fixer le montant de la dot de Cordella et n’est pas contraint de se mesurer à un adversaire. Le duc de Bourgogne, que Shakespeare introduit dans sa tragédie, sert à l’évidence de faire-valoir au roi de France et souligne par contraste la magnanimité et le désintéressement dont fait preuve ce dernier, vertus qui seront justement récompensées par l’obtention de la main de Cordelia, en dépit des arguments avancés par Lear

pour le dissuader de contracter ce mariage. Mais la présence du duc permet aussi de distinguer entre deux systèmes de rétribution parfois concurrents dans l'œuvre : l'un, imaginé par Lear et dépendant de l'évaluation subjective à laquelle il soumet les autres personnages, qui condamnerait Cordelia à être rejetée par ses deux prétendants, l'autre, fondé sur les règles conventionnelles de la justice poétique, qui punit la cupidité et honore la générosité. Toutefois, le dénouement suggère une situation plus complexe encore, puisque Shakespeare, en punissant même les innocents, semble aller à l'encontre du schéma tragique traditionnel pour aboutir à une situation souvent perçue comme non équitable.

L'histoire de la pièce au théâtre atteste en effet des réticences du public quant au sort réservé à Cordelia en particulier. Si l'on dispose de peu d'informations sur la fréquence des représentations du *Roi Lear* au cours du XVII^e siècle, on sait cependant que l'adaptation de la tragédie par Nahum Tate en 1681 connut un tel succès que sa version remaniée, qui se terminait par le mariage d'Edgar et Cordelia, fut préférée à l'œuvre originale pendant près de cent cinquante ans [Muir 1972 : 50-51]. Il fallut attendre 1823 et la mise en scène d'Edmund Kean, peut-être influencé par un essai de Charles Lamb qui plaidait en ce sens, pour revenir – brièvement – au texte de Shakespeare, définitivement rétabli en 1838 seulement. La critique a du reste aussi très tôt exprimé des réserves sur la scène finale. Le commentaire de Samuel Johnson [1969 : 29] tiré de la préface de son édition de 1765 est significatif à cet égard :

In the present case, the public has decided. Cordelia, from the time of Tate, has always retired with victory and felicity. And, if my sensations could add anything to the general suffrage, I might relate, I was many years ago so shocked by Cordelia's death that I know not whether I ever endured to read again the last scenes of the play till I undertook to revise them as an editor.

Au cours des dernières décennies, les critiques se sont attachés à analyser les sentiments suscités par le dénouement et souvent interrogés sur la question de la rédemption qui, pour certains, justifierait en partie les épreuves endurées par les personnages alors que pour d'autres une telle interprétation, d'inspiration chrétienne, masque la dimension nihiliste de la tragédie. Que les souffrances imposées au roi Lear aboutissent à son rachat ou qu'elles relèvent de l'absurde, elles semblent dans les deux cas découler de son erreur initiale. La mort de Cordelia paraît en revanche plus problématique car le personnage ne se rend coupable d'aucune faute.

La pièce semble ainsi déroger aux règles imposées par la justice poétique dans l'intrigue principale alors même qu'elle s'y conforme dans l'intrigue secondaire. En effet, à l'issue du duel qui oppose Edgar à son frère et fait office d'ordalie (« Draw thy sword / That if my speech offend a noble heart / Thy arm may do thee justice » V. iii. 124-126), Edmund est vaincu, il reconnaît ses torts, se repent et s'efforce même de sauver Lear et Cordelia en révélant qu'il a commandé leur mise à mort. Sa fin exemplaire contribue à cautionner le rétablissement d'un pouvoir donné comme légitime dont bénéficie Edgar, qui a mérité que le royaume tout entier lui revienne :

Albany: [...] you to your rights,
With boot and such addition as your honours
Have more than merited.
V. iii. 299-301

Le déroulement de l'intrigue aboutit donc en partie à une conclusion attendue : Edgar est récompensé tandis qu'Edmund, Goneril, Regan, Cornwall, Gloucester et Lear sont punis, quoique le châtement puisse, dans ces deux derniers cas, paraître disproportionné par rapport à la faute initiale. Reste Cordelia, qui en vertu du même principe devrait, comme dans la plupart des sources de Shakespeare, hériter du royaume de son père où pourrait s'épanouir un ordre nouveau, dans lequel chacun serait traité avec une parfaite équité. Or, c'est précisément l'échec de cet idéal, prôné par Lear, que met en scène la tragédie. Shakespeare semble ainsi refuser de remplacer un système de rétribution fondé sur l'évaluation subjective de Lear par un autre système de rétribution fondé cette fois sur une évaluation objective, en ce qu'elle dérive des conventions dramatiques – et ce, pour invalider définitivement le désir initial du roi. L'erreur tragique de Lear ne se résume en effet pas à croire que l'amour peut se mesurer, elle consiste aussi à penser que l'homme peut se substituer à la justice transcendante des dieux, pour récompenser ou condamner chacun selon son mérite. La tragédie dénonce certes la vanité de cette conviction, mais elle paraît aussi suggérer que même la justice immanente est illusoire, puisqu'elle ne parvient pas à empêcher que les innocents soient assassinés.

Il semble en conséquence que *Le roi Lear* puisse être qualifié de tragédie de la démesure : la pièce met en scène des actes d'une profonde cruauté, sans commune mesure avec la gravité des faits qu'ils sanctionnent. Ainsi, le spectateur a sans doute le sentiment que Gloucester se laisse trop aisément abuser par Edmund. Il ne peut cependant qu'être outragé au spectacle des tourments que lui infligent tour à tour Regan et Cornwall et qui se concluent par son énucléation. Lear aussi est coupable ; il manifeste du reste un orgueil excessif propre aux héros tragiques lorsqu'il défie Jupiter au plus fort de la tempête (III. ii. 1-9), mais ses souffrances, selon Kent, dépassent l'endurance humaine :

Vex not his ghost; O, let him pass. He hates him
That would upon the rack of this tough world
Stretch him out longer.
[...]
The wonder is he hath endured so long
V. iii. 312-315

Pourtant, paradoxalement, le roi s'emploie à travers toute l'œuvre à définir une juste mesure, à établir une hiérarchie, comme en témoigne le recours régulier aux comparatifs et aux superlatifs. Il aspire, par cette démarche, à jauger précisément l'amour que lui porte chacune de ses filles pour lui attribuer une part d'héritage exactement proportionnelle à ses sentiments. L'entreprise, qui découle d'une confusion d'ordre lexicologique entre deux sens distincts du verbe « aimer », conduira certes Lear à sa perte, mais elle contribue à placer le langage au cœur même de la tragédie.

Bibliographie

Toutes les citations du *Roi Lear* sont tirées de l'édition de R. A. Foakes, dont les références sont indiquées ci-dessous.

Editions du *Roi Lear* citées

SHAKESPEARE William, *King Lear*, Ed. R. A. Foakes, London, Cengage, 1997.

SHAKESPEARE William, *King Lear*, Ed. Kenneth Muir, London, Methuen, 1972.

Articles et ouvrages critiques

- ADELMAN** Janet, "Introduction", in **ADELMAN** Janet, *Twentieth Century Interpretations of King Lear: A collection of Critical Essays*, Englewood Cliffs, NJ, Prentice-Hall, 1978 : 1-21.
- DENT** R.W., *Shakespeare's Proverbial Language: An Index*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1981.
- DOLLIMORE** Jonathan, "King Lear and Essentialist Humanism", in **BLOOM** Harold, *Modern Critical Interpretations: William Shakespeare's King Lear*, New York, Chelsea House Publishers, 1987 : 71-83.
- FREUD** Sigmund, "The Theme of the Three Caskets", in **BONHEIM** Helmut, *The King Lear Perplex*, Belmont, Cal., Wadsworth Publishing Company, (1913) 1960 : 62-64.
- FROST** William, "Shakespeare's Rituals and the Opening of *King Lear*", in **BONHEIM** Helmut, *The King Lear Perplex*, Belmont, Cal., Wadsworth Publishing Company, 1960 : 168-169.
- HAWKES** Terence, "Love in *King Lear*", in **KERMODE** Frank, *King Lear*, London, Macmillan, (1959) 1969 : 179-183.
- JOHNSON** Samuel, "Preface and Notes", in **KERMODE** Frank, *Shakespeare: King Lear*, London, Macmillan, (1765) 1969 : 27-30.
- LANGACKER** Ronald W, *Foundations of Cognitive Grammar: Theoretical Prerequisites*, Stanford, Cal., Stanford University Press, 1987.
- The True Chronicle History of King LEIR*, B. Flues, R. Brazil and elizabethanauthors.com
- TOURNIER** Jean, *Précis de lexicologie anglaise*, Paris, Nathan, 1991.